

Romańska alba tradycyjna

Między pieśnią ludową a dworską

Abstract

Romanic Traditional Alba—Between Popular Poetry and Courtly One

This paper initiates a series of texts devoted to genres of love songs that combine the motif of a parting or meeting of lovers at the break of dawn. It is a genealogical introduction to the classification of Polish poems of this kind from the 16th and 17th centuries (Chapter 1. *Introduction. Premises for this cycle of studies*). Morning love songs—here referred to as albas or alboradas—appeared at the very beginning of mediaeval Romance lyricism, that is, at the turn of the 10th and 11th centuries (Mozarabic *kharja*). Although they originated from folk ‘women’s songs’, they were soon included in the repertoire of troubadours and incorporated into their genre system. The first study is devoted to works focusing on lovers parting in the morning. It investigates the functioning of this type of lyric on the borderline between the traditional and courtly registers (Chapter 2. *Controversy. Folk and learned albas*; Chansone de femme and grand chant courtois) and presents a traditional version of alba (Chapter 3. *Traditional alba (popular, folk)*). The traditional alba is a thematic genre, focused on the scene of lovers parting at dawn. It is distinguished from the courtly alba (the troubadour type) by the important role of nature. The lovers meet outside the city, in natural scenery, and are awakened by the singing of morning birds (there are no guards, spies, or jealous husbands lurking in the background). The classification presented is based mainly on the findings of Pierre Bec, as well as on the research and collection of albas gathered by Toribio Fuente Cornejo. Chapter 3.1. *Mozarabic kharja and its derivatives*; *Romanesque and Latin albas* presents the oldest surviving texts, which are refrain-like fragments. Chapter 3.2. *The Galician-Portuguese courtly version of traditional alba* analyses a type of folk alba adapted to courtly lyricism, illustrated by the example of Nuno Fernandes Torneol’s *Levad’ amigo*. The discussion of these canonical forms of albas is extended with two proposed subtypes. The first is defined as the *mixed type—traditional alba with courtly elements* (chapter 3.3.) and illustrated by an example of the French alba *Entre moi et mon amin*. The elements of the setting (meeting in the open air, the role of the bird) come from the traditional form, which is also indicated by the lyrical subject—a woman. On the other hand, the strophic composition and metrics of the poem reveal the influence of courtly poetry. The other *mixed type—courtly alba with traditional elements* (chapter 3.4.), represented by two Occitan and two French texts, belongs to the *fin’amor* culture and has the features of the courtly version (types of characters, terminology, formal structure) with the traditional role of nature.

Keywords

alba, *kharja*, *cantiga de amigo*, popular lyric, courtly lyric, Nuno Fernandes Torneol

1. Wstęp – założenia cyklu artykułów

Niniejszy tekst¹ stanowi wprowadzenie do cyklu artykułów prezentujących badania nad gatunkami pieśni miłosnych, które odsyłają do konkretnej pory dnia, to jest świtu. Część genologiczna cyklu ma za zadanie wyodrębnić i zdefiniować te formy pieśniowe, wykształcone w romańskim średniowieczu i spopularyzowane w nowożytności również w językach innych niż romańskie. Przedmiotem dwóch pierwszych artykułów jest gatunek alby romańskiej – pieśni osnutej wokół tematu rozstania kochanków o pierwszym brzasku. Prezentowany tu tekst opisuje tradycyjną, to jest sięgającą do pieśni ludowej, formę gatunku. Za nim podążają dwa kolejne artykuły, zamieszczone w tym samym zeszycie „Terminus”: *Alba dworska trubadurów (rozstanie o świcie)* oraz stanowiąca dopełnienie i ilustrację przedstawionych tez edycja omawianych liryków: *Alby tradycyjne i dworskie. Wybór pieśni romańskich w przekładzie Magdaleny Pabisiak*. Kolejny artykuł, również uzupełniony edycją przekładów, będzie dotyczył gatunku romańskiej alborady, czyli pieśni mówiącej o spotkaniu kochanków o blasku zorzy porannej². Jedną z odmian alborady to „pieśń na dzień dobry”, stanowiąca rozbudowane powitanie ukochanej o poranku.

Przedstawione tu badania genologiczne średniowiecznych, a w przypadku alborad również renesansowych i barokowych porannych pieśni miłosnych napisanych w językach romańskich przeprowadzono w celu dokonania przeglądu i klasyfikacji gatunkowej polskich porannych (a następnie i wieczornych) pieśni miłosnych. Taka wstępna klasyfikacja wydaje się bowiem niezbędna do podjęcia szerszych badań nad polską liryką nowożytną. Studia genologiczne mają stanowić wprowadzenie do kolejnych odrębnych artykułów. Pierwszy z nich, poświęcony albowi polskiemu, pokazuje nowożytne odmiany tego gatunku, sklasyfikowane tu według różnorodnych form pierwotnych tradycyjnych „pieśni kobiet” (*chanson de femme*)³. Kolejne będą traktować o utworach pobudkowych, w których rozpoznają pochodną średniowiecznych alborad. Znajdą się tu więc utwory stanowiące poranne powitanie panny, z formułą „dzień dobry”, a także specyficznie polski gatunek hejnału miłosnego. Zarówno poranne salutacje, jak i pobudkowe hejnały łączono z pieśniami serenadowymi, tworząc w ten sposób minicykle pieśniowe wypełniające czas nocnej straży pod oknem ukochanej od zmierzchu do świtu.

Wspomniane gatunki przez kilka wieków cieszyły się niezwykłą popularnością. Alby i serenady pisano w rozmaitych językach, dostosowując je do aktualnie

¹ Na wstępie pragnę gorąco podziękować tłumaczce, Magdalenie Pabisiak, za przygotowanie pięknych przekładów analizowanych tu przeze mnie pieśni. Wyrazy wdzięczności zechce przyjąć także dr Rozalia Sasor za konsultację iberystyczną, uważną lekturę artykułu i wiele cennych uwag, jak również prof. Przemysław Turek – za konsultację arabistyczną.

² G. Urban-Godziek, *Alborada iberyjska (pieśń spotkania o świcie)* – artykuł złożony w czasopiśmie „Wielogłos”.

³ G. Urban-Godziek, *Polskie poranne pieśni miłosne XVI–XVII wieku w świetle typologii podgatunków chansons de femme*, „Teksty Drugie” 2 (2019), s. 222–240.

modnych form metrycznych i panującej stylistyki. Związane ściśle z muzyką trafiły do bardzo szerokiego grona odbiorców. Popularne teksty były po wielokroć przerabiane i funkcjonowały jako dobro wspólne, bez nazwisk autorów. Zachowały się w różnych wariantach i językach, przedrukowywane i przepisywane ręcznie w rozlicznych kodeksach i śpiewnikach. Z tego też względu niezwykle trudno jest odtworzyć drogę przenikania tych mód, a tym samym odszukać pierwowzory czy inspiracje polskich renesansowych i barokowych utworów poetyckich. Próbę uporządkowania korpusu polskich wczesnonowożytnych pieśni miłosnych postanowiłam więc rozpocząć od wyodrębnienia i nazwania gatunków, które stały u początków form znanych nam głównie z poezji barokowej. W niniejszym cyklu artykułów przedstawiam więc gatunki pierwotne: iberyjskie, oksytańskie i francuskie – znane w kilku wariantach alby i alborady. Polscy twórcy rzecz jasna tych najstarszych form nie mogli znać, lecz najpewniej korzystali z pośrednictwa późniejszych, nowożytnych już utworów włoskich, francuskich, niemieckich czy czeskich. Nie chodzi tu zresztą o szukanie bezpośrednich wpływów i similiów, lecz o umieszczenie polskiej twórczości w znanych nurtach liryki europejskiej, obecnych w niej nieustannie od początków piśmiennictwa wernakularnego (XI w.). Do dziś bowiem w poezji europejskiej można znaleźć ślady wypracowanych w średniowieczu form gatunkowych.

2. Kontrowersja – ludowe i uczone. *Chansone de femme* i *grand chant courtois*

W badaniach historycznoliterackich nad lirką średniowieczną, ukształtowanych i rozwijających się w XIX wieku, czyli pod silnym wpływem idei romantycznych, zwykło się oddzielać ostrą cezurą twórczość dworską, uczoną, od tej będącej długo w obiegu ustnym, której rozmaite formy, zazwyczaj szczątkowe, przetrwały w folklorze. Dziś wiemy, że ten ostry podział jest co najmniej wątpliwy, niemniej wciąż trudno od niego odejść, ponieważ cała literatura przedmiotu nim się posługuje i choćby z tego powodu jest funkcjonalny. Stanowi też pewien punkt wyjścia, od którego łatwiej zacząć szerszą refleksję na temat obecności tej poezji w obiegu czytelnicznym czy, precyzyjniej (zważywszy na oralny charakter tej liryki): odbiorczym.

Łatwiejsze do klasyfikacji i opisu (choć może tylko pozornie) wydają się pieśni, które określa się jako uczone, artystyczne, kunsztowne *vel* dworskie, arystokratyczne⁴, komponowane dla konkretnego środowiska wykształconych, świadomych

⁴ Dla poniższych rozważań genologicznych istotne odniesienie stanowią prace Pierre'a Beca. W artykule *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XI^e et XII^e siècles. Essai de classement typologique* Bec wyróżnia trzy rejestry poetyckie związane ze statusem socjalnym twórców i adresatów: „1. Un registre aristocratisant (troubadoursque – courtois – clérical), 2. Un registre jongleresque, 3. Un registre folklorisant”, z tym że we Francji północnej (odmiennie niż w Oksytanii) w istocie żonglerzy byli głównymi twórcami całej tej produkcji lirycznej (zwłaszcza w XIII w., dopiero w kolejnym oddali

reguł odbiorców o wyrafinowanym smaku. Były one dostosowane do aktualnych podówczas mód literackich, czerpały z łacińskiej poezji klasycznej, późnoantycznej i chrześcijańskiej, jak również biblijnej. Bohaterami czyniły reprezentantów tej klasy, oddając ich obyczaje i świat wartości albo też odmalowując postacie z ludu w pewnej nacechowanej konwencji; niekiedy też zderzały te dwa typy, co dawało określony efekt, najczęściej komiczny⁵. Choć pieśni uczone powstawały niekiedy w opozycji do poezji ludowej, to jednak ich twórcy wciąż byli zanurzeni w starej tradycji pieśniowej. Nawet jeśli się od niej odcinali, konstruując wyrafinowane formy metryczne i wersje dworskie, to jednak dalej przetwarzali stare konwencje i wątki, adaptując znane formy muzyczne. Byli też głęboko zakorzenieni w rodzimym języku poetyckim, zarówno bowiem trubadurzy oksytańscy⁶, jak i ich odpowiednicy w północnej Francji, w Hiszpanii czy Niemczech pisali w językach ojczystych⁷. W przypadku średniowiecznej liryki dworskiej, arystokratycznej, od przełomu XI i XII wieku wyznacznikiem uczoności nie była bowiem łacina ani też bezpośredni wzorzec klasyczny.

Bardziej skomplikowana jest klasyfikacja pieśni o najstarszych korzeniach i długim trwaniu, które zwykło się nazywać ludowymi, tradycyjnymi czy popularnymi. Wbrew romantycznym tezom o świeżości i szczerości uczuć liryki ludowej jest ona równie mocno (a może i bardziej) skonwencjonalizowana jak ta uczona. Problem stanowi jednak niedostatek źródeł. Ponieważ użytkownicy tych pieśni nie władali pismem, zachowały się one w wersjach dużo późniejszych. A stare pieśni, zwłaszcza te niezwiązane bezpośrednio z obrzędowością, lecz wyrażające subiektywne uczucia, mimo dużego stopnia konwencjonalizacji nierzadko są modernizowane przez kolejne pokolenia wykonujących je śpiewaków, którzy oprócz uwspółcześniania języka czy przenoszenia ich do innych dialektów łączą stare wzory z elementami innych zasłyszanych pieśni i gatunków. Jak ustalił Alfred Jeanroy⁸ – który działając w latach osiemdziesiątych XIX wieku, miał jeszcze dostęp do żywej twórczości ludowej – najbardziej archaiczne formy, swego rodzaju skamienieliny liryczne, zachowały się w refrenach pieśni popularnych, do których układano nowoczesne wersje strof.

Trudno się spodziewać, żeby najstarsze pieśni ludowe, które zostały zapisane dopiero pomiędzy XIII a XV wiekiem, zachowały pierwotną formę (jeśli o takiej można w ogóle mówić w przypadku twórczości oralnej, która mimo skonwencjonalizowania

pole piszącym arystokratom i zawodowym literatom), w konsekwencji Bec włącza ich twórczość do nurtu popularnego. P. Bec, *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles. Essai de classement typologique*, „Revue de linguistique romane” 38 (1974), s. 26.

⁵ Na przykład pastorella, w której rycerz w dwornych słowach i podług reguł *fin'amour* pragnie uwieść pasterkę, odpowiadając mu w innej stylistyce.

⁶ Do nich zaliczyć też trzeba Katalończyków, którzy do XIV wieku pisali głównie w języku oc.

⁷ Jak dowodzi (w opozycji do badaczy łączących początki poezji dwornej z epoką trubadurów) Peter Dronke, istniała też łacińska poezja dworska, dla której przykłady znajduje już w najwcześniejszej poezji średniowiecznej. Zob. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. 1–2, Oxford 1999 [1 wyd. 1965].

⁸ A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris 1889 [2 wyd. 1925], s. 180–184.

podlega ciągłym zmianom). Jeżeli władający wówczas piórem człowiek – zapewne zawodowy literat posiadający wykształcenie szkolne, łacińskie – zapisywał zasłyszane czy nawet znane od dzieciństwa piosenki, prawdopodobnie nie zostawiał ich w formie oryginalnej, lecz przerabiał zgodnie z bieżącą modą literacką i własnym gustem. Dokumentowanie bowiem utworów ludowych w ich oryginalnej wersji pojawiło się dopiero w XIX wieku wraz z narodzinami etnografii i ludoznawstwa. Wcześniej poeci czy muzycy raczej przyswajali sobie tradycyjną pieśń i przerabiali na swój użytek, dokonując swego rodzaju stylizacji⁹. Tworzone w ten sposób, pod gust szerokiego współczesnego odbiorcy, pieśni, zwłaszcza gdy cieszyły się dużą popularnością, nie raz znowu odrywały się od imienia autora i jako anonimowe wchodziły do repertuaru pieśniowego użytkowników bez względu na ich edukację i status społeczny.

Zanim przystąpię do szczegółowego omawiania przypadku średniowiecznych pieśni porannych, niech tę nieostrość podziałów na uczone i ludowe zilustrują szybko dwa przykłady. Oto najstarsza wersja „ludowego” gatunku *chanson de nonne* („pieśń zakonniczy”, wariant archaicznej ludowej *chanson de malmariée*¹⁰, czyli „pieśni źle wydanej za mąż” – młoda mniszka opłakuje swoje zamknięcie w klasztorze i marzy o ukochanym), które znamy z francuskiej poezji XIII, a zwłaszcza XV wieku¹¹, zachowała się w wyrafinowanej literacko wersji łacińskiej z końca wieku XI¹². Podobnie, realizujące model tradycyjnej iberyjskiej pieśni kobiet – galisyjsko-portugalskie *cantigas de amigo* wyszły spod pióra poetów dworzan królów Kastylii i Portugalii z końca XIII wieku czy też samego króla portugalskiego Dionizego I, żyjącego na przełomie XIII i XIV stulecia.

Na początku rozważań o gatunkach tradycyjnych i dworskich pieśni porannych oraz odróżniających je elementach, warto wskazać jeden z nich, jakim jest podmiot wypowiedzi lirycznej. Mianowicie utwory najbardziej archaiczne, które do czasów piśmiennych dotrwały w formach szczątkowych, głównie w pieśni ludowej, tradycyjnej, mówią głosem kobiet¹³. W owych *chansons de femme* kochankowie są sobie równi, a miłość wzajemna i spełniona – choć dominujący temat to tęsknota za nieobecnym. Brak tu późniejszych chrześcijańskich czy muzułmańskich oków moralnych, jak również odziedziczonego z antyku grecko-rzymsko-semickiego stosunku podległości (w poezji starożytnej adresatką erotyków jest zazwyczaj niewolnica; w wariacie *amor puerilis* – niewolnik). Poezja dworska natomiast, uczona (mniej lub bardziej inspirowana antyczną), zwykle przedstawia punkt widzenia mężczyzny i jego uczucia (żeński podmiot liryczny pojawia się rzadko) – adresatka wydaje

⁹ Te zagadnienia na gruncie literatury polskiej rozważałam już wcześniej w innym studium. Zob. G. Urban-Godziek, *Coś ty Kochanowski zrobił romantykom... Piętno dziewiętnastowiecznego antyrenesansyzmu i antylatynizmu w badaniach nad twórczością Jana Kochanowskiego*, w: *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lasocińska, W. Pawlak, Warszawa 2015, s. 483–484.

¹⁰ Szerzej na temat owego gatunku: G. Urban-Godziek, *Polskie poranne pieśni miłosne...*, s. 227–228.

¹¹ P. Bec, *La lirique française au Moyen Âge (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. 1: *Études*, Paris 1977, s. 74–75.

¹² Tekst ten przytacza P. Dronke, *Medieval Latin...*, vol. 2, s. 357–358.

¹³ Niektórzy badacze widzą w tych utworach ślady hipotetycznego pierwotnego matriarchatu.

się często jedynie niezbędnym przedmiotem tych uczuć. Zwykle mamy tu rys niezaspokojenia, miłości niemożliwej, najeżonej przeszkodami, a stosunek podległości społecznej czy miłosnej kochanków jest zawikłany – *vide* tak istotny dla poezji rycerskiej motyw służby miłosnej (*servitium amoris*), która w tradycji elegijnej odwracała zależność społeczną kochanków – pana i niewolnicy.

Dla interesującego nas obszaru geograficznego do grupy pieśni popularnych należy archetypiczna „pieśń kobiet” (fr. *chanson de femme*, port. *cantiga de mulher*, kastyl. *canción de mujer*). Jest to tęskna liryka miłosna – włożone w usta kobiet i adresowane do matki, przyjaciółki (rzadziej kochanka) żale na nieobecność ukochanego, który jest daleko, odszedł lub zdradził¹⁴. Drugi typ stanowi *le grand chant courtois* – „wielka pieśń dworska”, komponowana przez trubadurów dla środowiska arystokracji rycerskiej, zazwyczaj przez jej reprezentantów. Utwory będące wyrazem adoracji damy przez jej rycerza, adoracji, której formy są objęte regułami kodeksu dwornej miłości (*fin'amor*, *amour courtois*). Bohater miłosnej *canço* (podstawowej pieśni trubadurów) służy swej pani wiernie – po kres życia, acz często bez nadziei na spełnienie, bo dama jest żoną seniora, pilnie strzeżoną, bądź dzieli go od niej wielka odległość, jak w pieśni krzyżowców czy w nurcie *amour de lonh* (miłość z odalenia). Istnieją jednak również pieśni pisane przez kobiety (troubairitz – żeński odpowiednik trubadura) bądź w ich usta wkładane. Tworzona przez trubadurów alba najczęściej przedstawia perspektywę mężczyzny (choć zapewne wywodzi się ona z pieśni kobiet), są tu też formy dramatyczne, przytaczające dialog kochanków. W oksytańskiej i francuskiej albie pojawia się jeszcze postać strażnika nocnej schadzki (*gayta*), podejmującego niekiedy rozmowę z jednym z kochanków.

We wszystkich przedstawianych tu pieśniach punktem przełomowym jest wstąpienie zorzy porannej – stanowi ona znak bądź do rozstania, bądź do spotkania. Pieśni, w których świt rozdziela kochanków, nazywam albam (tak w języku oksytańskim oraz dialektach romańskich Półwyspu Iberyjskiego, w języku francuskim używa się terminu *aube*, w poezji niemieckich minezengerów – *Tagelied*). Alby zaś dzielę na tradycyjne, zachowujące pierwotną postać „pieśni kobiet”, oraz dworskie, pisane przez trubadurów, wyróżniając również ich postaci mieszane. Utwory, w których świt jest znakiem do spotkania, nazywam za hiszpańską literaturą przedmiotu alboradami (odpowiednikiem francuskim jest tu *aubade*).

Zaznaczyć jeszcze należy, że w klasyfikacji wykorzystywanej przy definiowaniu średniowiecznej liryki francuskiej używa się również podziału na gatunki tematyczne oraz liryczno-formalne – wyznacznikiem pierwszych jest głównie treść i związany z nią temat, drugie wyróżnia przede wszystkim jasno określona struktura formalna (tekstowa i muzyczna)¹⁵. W obu klasyfikacjach istnieją też postaci pośrednie. Romańskie pieśni poranne należą zasadniczo do gatunków tematycznych, choć ich wersja uczona – oksytańska alba – wytworzyła również postać liryczno-formalną.

¹⁴ Szerzej na ten temat zob. G. Urban-Godziek, *Polskie poranne pieśni...*, s. 227–228.

¹⁵ P. Bec, *Genres et registres...*, s. 31–32.

2.1. Rozstanie o świcie

Istnienie alby tradycyjnej oraz to, że stanowi ona źródło tej rycerskiej (a nie odwrotnie, jak długo sądzono), zauważono stosunkowo niedawno. Zwykle też, przedstawiając ów gatunek pierwotny, wymienia się elementy odróżniające go od znacznie lepiej znanej i opisanej formy dworskiej. Tu jednak, podążając za badaniami nowszymi, próbuję zachować chronologię rozwoju gatunku.

Dokonując klasyfikacji średniowiecznej liryki francuskiej, Pierre Bec¹⁶ umieścił albę wśród pieśni tradycyjnych z rodzaju *chanson de femme*, obok innych jej postaci, jak *chanson de toile* – pieśń przy kądzieli, *chanson d'ami* – pieśń o kochanku (i jej podtypy: *chanson de délaissée* – porzuconej, *chanson de départie* – pożegnania, na odjeźdźnym) oraz *chanson de malmariée* – pieśń źle wydanej za mąż – z jej rozmaitymi wariantami. To rozpoznanie dotyczące pieśni francuskich uzupełnił (opierający się w dużej mierze na ustaleniach przywoływanego już Petera Dronke'a) Toribio Fuente Cornejo¹⁷, dodając utwory z Półwyspu Iberyjskiego (i jeden włoski), rozróżnił też wyraźnie i zdefiniował dwie odmiany alby – tradycyjną i dworską, dodając jeszcze formę pośrednią, łączącą elementy obu. Na tych klasyfikacjach się opieram, w przypadku alb oksytańskich podążając jednak za podziałem Christophe'a Chaguiniana¹⁸.

3. Alba tradycyjna (popularna, ludowa)

Schemat alby tradycyjnej jest prosty. Para kochanków, którzy oddawali się miłości na łonie natury, rozstaje się o świcie. Budzi ich śpiew ptaków, najczęściej skowronka lub koguta, a znakiem do rozejścia się jest pojawiająca się na niebie luna zorzy porannej. Są sami, nie ma strażnika, hejnału, męża zazdrośnika ani szpiegów, czyli typowych elementów wersji dworskiej; zwykle nic im nie grozi, lecz chronią swoją miłość przed oczami ludzi – dlatego wschodzące słońce niekiedy wywołuje skargę na krótkość nocy i zbyt prędkiego świtu, niekiedy popłoch i gwałtowne prośby o odejście ukochanego; lub odwrotnie: powstaje kontrowersja, czy śpiewający ptak jest tym porannym czy wieczornym. W obrębie języka galisyjsko-portugalskiego, w XIII wieku będącego obowiązującym językiem liryki na Półwyspie Iberyjskim, te pieśni zaliczano do typu *cantiga de amigo* (fr. *chanson d'ami*, kastyl. *cantar de doncella*), o przynależności do archetypicznej formy *chanson de femme* świadczy bowiem podmiot liryczny wyznania, którym zawsze jest dziewczyna.

¹⁶ P. Bec, *La lirique française...*, s. 68.

¹⁷ T. Fuente Cornejo, *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999.

¹⁸ *Les albas occitanes*, étude et édition par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines, Paris 2008.

3.1. Mozarabska chardża i jej pochodne; alby romańskie i łacińskie

Wciąż trudno ustalić źródła gatunku, najwięcej najstarszych przekazów jest pochodzenia arabskiego, i to zarówno jeśli chodzi o nurt tradycyjny, jak i dworski. Najpierw zajmijmy się jednak albą tradycyjną. Jej pierwsze odśłony znajdujemy w mozarabskich¹⁹ chardżach (transkrypcja arab. *ḥarġa*, hiszp. *jarcha*, angl. *kharja*), to jest drobnych utworów lirycznych w dialekcie romańskim (protokastylijskim), zapisanych alfabetem arabskim lub hebrajskim. Te krótkie, dwu- do czterowersowe, pieśni mozarabskie stanowiły końcowe refreny poematów dworskich pisanych w klasycznym języku arabskim lub hebrajskim, zwanych muwaszszaha (arab. *muwaššaha*, hiszp. *moaxaja*).

Nazwa gatunku nawiązuje do zdobionych szlachetnymi kamieniami szarf (arab. *wišāḥ*), którymi przepasywały się Andaluzyjki. Ów „poemat przepasany” w szeregu strof mówiący o miłości i oddaniu, spinała, niczym drogocenna zapinka, chardża – pełen namietności i cierpienia liryczny lament dziewczyny, która śpiewa o tęsknocie za kochankiem. Spajające utwór rym i rytm dostosowane są też do kończącej poemat chardży²⁰. Andaluzyjscy poeci dworscy stworzyli w ten sposób gatunek służący wyeksponowaniu funkcjonującego tu w formie cytatu fragmentu, prawdopodobnie refrenu, tradycyjnej pieśni romańskiej. Chyba że była to tylko krótka przyśpiewka, bez dalszego ciągu. Jednak cechą charakterystyczną pieśni ludowych jest powtarzalność struktur, a zwłaszcza obecność refrenów. Wykorzystywanie tradycyjnego refrenu w pieśniach poetów dworskich widoczne jest też na przykład w analizowanej poniżej liryce galisyjsko-portugalskiej. Gatunek chardży odkrył w latach czterdziestych XX wieku w hebrajskim manuskrypcie przechowywanym w genizie synagogi w Kairze węgiersko-brytyjski orientalista Samuel Miklos Stern²¹. Odkrycie to wydaje się potwierdzać dawną tezę Jeanroya o przekazywaniu pierwotnych archaicznych refrenów pieśniowych w utworach późniejszych.

Niezależnie od interpretacji źródeł tej formy lirycznej, jest to najstarsza znana forma liryki romańskiej, datowana już na przełom X i XI wieku. Równocześnie jest to prototyp pieśni, w których dziewczyna żali się matce lub przyjaciółce na nieobecność ukochanego. W poezji galisyjsko-portugalskiej nazywają się one *cantigas de amigo*, we francuskiej *chansons d'ami* („pieśń o kochanku”). W przypadku tych, które ze względu na treść możemy zaklasyfikować jako alby tradycyjne, jest to skarga dziewczyny, której kochanek musi odejść, gdy zaczyna dzień. Spójrzmy na pochodzącą z anonimowej muwaszszahy najstarszą chardżę mozarabską podejmującą motyw rozstania o świcie:

¹⁹ Mozarabowie to chrześcijanie mieszkający na terenie kalifatu kordobańskiego, a po jego upadku w licznych muzułmańskich księstwach dzielnicowych (arab. *ṭawāʾif*, hiszp. *tayfas*).

²⁰ B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, s. 27.

²¹ S.M. Stern, *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hebraïques. Une contribution à l'histoire du et à l'étude du muwaššahs vieux dialecte espagnol 'mozarab'*, „Al-Andalus” (1948), n° 13, s. 299–346.

Transliteracja	Transkrypcja i wokalizacja	Przekład
'lb ḍy mw fgwr	¡Alba ḍē meŵ fogōre!	O, brzasku światła mojego,
'lmy ḍy mw ḷdwr	¡Almā ḍē me-w leḏōre!	o, duszo mojej radości!
nn stnd' r-raqībe	No estand' ar-raqībe,	Nie ma dziś tutaj szpiega,
ʔt nwjt [k'r] 'mwr.	esta nōjte [kēr'] amōre ²² .	tej nocy pragnę miłości ²³ .

Fuente zestawił podobne teksty w innych językach romańskich: kastylijską, katalońską i dwie francuskie, zapisane w kancjonałach z wieków XIV do XVI oraz jedyną średniowieczną albę włoską zanotowaną na marginesie aktu notarialnego w 1286 roku²⁴. Przytoczmy jedną z najprostszych piosenek o proveniencji ludowej – *villancico*, jak ta anonimowa katalońska z piętnastowiecznego rękopisu:

Anau-vos-en, la mia amor,

anaus-vos-en.

Que la gent se va despertant,

e lo gall vos diu en cantant:

*anaus-vos-en*²⁵.

[Odejdź stąd, mój najmilejszy,

odejdź stąd.

Bo już ludzie ze snu wstali,

już cię kogut paniem nagli:

odejdź stąd].

Warto w tym miejscu podkreślić, że w przypadku średniowiecznej liryki w językach romańskich anonimowe pieśni, które zachowały najbardziej archaiczną strukturę, znamy z rękopisów młodszych niż te, w których utrwalono ich dworskie przeróbki sygnowane przez znanych autorów – zarówno iberyjskie, jak i francuskie. Jak już wspomniałam, w momencie gdy dawne „pieśni kobiet”, przez wieki przekazywane ustnie, trafiały pod pióro literata, chyba niezwykle rzadko zadowalał się on utrwalaniem ludowej wersji, lecz raczej komponował własne dzieło, emulując z tradycyjną, powszechnie znaną pieśnią. Temu też należy przypisać fakt, że najstarszą albę miłosną, wyłączając mozarabskie chardze, stanowi odnaleziony na marginesie

²² Transliteracja, transkrypcja i wokalizacja za: E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, ed. en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas, Barcelona 1975, s. 106–107. Warto wspomnieć, że różnice w wokalizacji (dopisaniu brakujących w zapisie języków semickich samogłosek) i w rezultacie w transkrypcji bywają duże i potrafią znacznie zmienić znaczenie. W tym wypadku mamy *ledore* ‘radość’, bądź *dolore* ‘ból’. Sensu całego utworu to jednak nie zmienia. Por. <http://www.jarchas.net/jarcha-26.html> (dostęp: 18.03.2020).

²³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady wierszy są autorstwa Magdaleny Pabisiaak.

²⁴ W edycji Fuente Cornejo są to utwory ponumerowane odpowiednio: 5, 6, 7, 9 i 21.

²⁵ *Ibidem*, s. 110 (nr 6).

jedenastowiecznego kodeksu z dziełami Boecjusza i św. Ambrożego, zanotowany niewprawną ręką kopisty, tekst łaciński:

Cantant omnes volucres,
iam lucescit dies.
Amica cara, surge sine me
per portas exire.

[...]
sedetis in arboribus
innumeris cantibus,
vertite virginibus, eia!
et [...]²⁶

[Wszystkie ptaki śpiewają,
oto już dzień świta.
Wstań, kochanko luba,
wymknij się przez drzwi.

[...]
na drzewach siedzące,
śpiewajcie bez końca,
hej, piosnki dla panien!]

Wyraźnie widać tu wzorec archetypicznej formy typu *chanson d'ami* – ptaki budzą o świcie uspioną parę, z tym że są oni w domu, a nie w plenerze, i wypowiada się tu mężczyzna. Ta zmiana podmiotu z żeńskiego na męski jest typowa dla poezji uczonej, pisanej wszak przez mężczyzn (w poezji galisyjsko-portugalskiej ów męski wariant miłosnego lamentu dziewczyny nazywa się *cantiga d'amor*, we francuskie *chanson d'amour*). Co więcej, wyraźne zaznaczenie drzwi, przez które dziewczyna ma wyjść, Dronke'owi przywołuje na myśl klasyczny paraklausithyron²⁷. A zatem tradycyjna pieśń kobieca została przefiltrowana przez wykształcenie klasyczne autora i zapewne znaną mu elegijną tradycję *exclusus amator*, w której przebywanie po jednej bądź drugiej stronie drzwi ma znaczenie podstawowe.

²⁶ P. Dronke, *Medieval Latin...*, vol. 2, s. 352–353. Podążam za jego transkrypcją, pomijając jednak uzupełnienia jako zbyt niepewne.

²⁷ „As in the παρακlausithron of antiquity, there is a symbolic power about such doors: they evoke all that separates two lovers, and all that brings them together”, *ibidem*, s. 353.

3.2. Alba tradycyjna w galisyjsko-portugalskiej wersji dworskiej

Inny ciekawy sposób adaptacji pieśni popularnych przez uczonych literatów trubadurów przynoszą galisyjsko-portugalskie *cantigas de amigo* z XIII wieku, tworzone – jak już wspomniałam – przez poetów związanych z dworami królewskimi²⁸. Temat świtu pojawia się w kilku z nich. Co istotne, ci trubadurzy (*trovadores*) posługujący się językiem galisyjsko-portugalskim, choć z pewnością wzorowali się na poezji oksytańskiej, to podejmując temat pieśni o blasku zorzy, nie podążali za oksytańską albą dworską, lecz raczej sięgali do utrwalonych w poezji iberyjskiej „pieśni kobiet”. Za albę tradycyjną można więc uznać pieśń *Levad’ amigo, que dormides as manhanas frias*, której autorem jest Nuno Fernandes Torneol (dworzanin króla kastylijskiego, Alfonsa X Mądrego) oraz *Da noite d’eire poderam fazer* autorstwa Juião do Bolseyero (związany z tym samy królem, a także z Alfonsem III Portugalskim). Sam Alfons X cyklem *Cantigas de santa Maria* zainicjował dworski gatunek religijny wywodzący się z pieśni tradycyjnej, choć nie bez wpływu również uczonej oksytańskiej – w jednej z nich mamy wariant pobożnej alby. Z kolei wśród licznych *cantigas de amigo* króla Portugalii Dionizego I (Dom Dinis, syn wspomnianego Alfonsa III i wnuk Alfonsa X) mamy tradycyjną alboradę *Levantou-s’ avelida*, zapewne wzorowaną na pieśni *Levou s’a louçana* Pero Meogo²⁹.

Poezja dworska opracowująca tradycyjne formy pieśniowe zachowuje prostotę wzorca, jego oszczędność środków językowych, osiągając przy tym maksimum wyrazu. Zwraca uwagę zwłaszcza delikatność rysunku psychologicznego bohaterki, osiągnięta dzięki i prostocie lirycznej, i głęboko rozbudowanej symbolice – zarówno emocje, jak i wydarzenia przedstawione są nie wprost. Paradoksalnie zachowana tu pierwotna prostota pieśni ludowej pozwalała na pokazanie kunsztu lirycznego uczzonego poety.

Levad’ amigo Torneola to jeden z bardziej wymagających od interpretatorów wierszy tego kręgu. Doczekał się mnóstwa analiz i teorii³⁰ ze względu na swą trudną do rozszyfrowania symbolikę, a zwłaszcza kontrast rozwijanych powoli scen i wciąż niepewne znaczenie refrenu stojącego w sprzeczności z treścią wiersza, który mówi o cierpieniu rozstania. Powtarzające się po każdej strofie „Leda m’and’eu” odczytywane jest bowiem jako „odchodzę wesoła” czy też „daj mi w szczęściu iść”. Sytuacja wyjściowa jest jasna – rozbudzona śpiewem ptaków dziewczyna budzi kochanka o świcie:

²⁸ Na stronie projektu badawczego *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt>) wymieniono ponad 160 trubadurów piszących w tym języku.

²⁹ M. Brea (López,) *Albas y alboradas. ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portugués?*, w: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18–22 de septiembre de 2001), coord. por M. Pampín Barral, C. Parrilla García, vol. 1, A Coruña 2005, s. 116–122.

³⁰ Zestawia je T. Fuente Cornejo, *La Canción...*, s. 35–40, dodając swoją interpretację opartą między innymi na ustaleniach E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1970, s. 115, za którą i ja podążam.

Levad, amigo, que dormides as manhanas frias
tôdalas aves do mundo d'amor dizia[m]:

leda m'and'eu.

(1: 1–3)³¹

[Ocknij się, luby, co śpisz gdy świt zimny,
pieśń o miłości ptaki zanuciły,
daj mi w szczęściu iść].

Widzimy tu charakterystyczną dla *cantigas de amigo* technikę powtarzania całości składowo-semantycznych, zwaną *leixa-pren* – „zostaw i weź z powrotem”: wers drugi pierwszej strofy powtórzony jest jako pierwszy dwie strofy dalej, czyli w trzeciej, a wers drugi drugiej strofy – w czwartej – i analogicznie w całym wierszu. Daje to efekt bolesnego rozpamiętywania, naturalnego powracania do jednej trapiącej myśli, przyływu i odpływu żalu – częsty zabieg zwłaszcza w pieśniach, w których dziewczyna, wypatrując ukochanego, który odpłynął, powierza swoje troski falom morskim, a te – jej żale unoszą w głąb morza i znów przynoszą. U Torneola (przez sześć z ośmiu strof) dziewczyna powraca wciąż myślą do ptaków wyśpiewujących ich miłość. To one kreują idylliczny *locus amoenus* – miejsce rozkoszne sprzyjające miłości. Dlatego też targnięcie się kochanka na miejsca, w których przebywały – gałąź i źródło – równe jest destrukcji miłości i zniszczeniu związku. Ta myśl stale powraca w ostatnich czterech strofach, przy czym przez dwie przedostatnie oba wątki przeplatają się, a w dwóch końcowych strofach wątek pieśni miłosnej ptasząt wygasa:

Do meu amor e do voss[o] em ment'haviam
vós lhi tolhestes os ramos em que siám:

leda m'and'eu.

[...]

Vós lhi tolhestes os ramos em que siám
e lhis secastes as fontes em que beviám;

leda m'and'eu.

(5: 13–15, 8: 19–21)

[Moją i twoją miłość wyśpiewały,
ty im zabrałeś gałąź, gdzie siadały,
daj mi w szczęściu iść.

[...]

Ty im zabrałeś gałąź, gdzie sfruwały,
i osuszyłeś źródło, skąd pijały.
daj mi w szczęściu iść].

³¹ Cyt. za: Fuente Cornejo, *La Canción...*, s. 106 (nr 4).

Bukoliczna przestrzeń miłości (cień drzewa, źródło, ptaki) została zniszczona, miejsce sprzyjające miłości, karmiące ją (zwłaszcza śpiew ptaków) i zapewniające parze bezpieczeństwo i osłonę, przestało istnieć. Rekwizyty budujące przestrzeń spotkania – pod drzewem, u źródła – są też nośnikami symboliki erotycznej, dlatego w słowach *tolher* i *secar* ('zabrać' i 'osuszyć') opisujących działania kochanka mieści się pozbawienie dziewczyny doznań zmysłowych.

Wiersz ten, jak i inne alby, stanowi też dobrą ilustrację cech liryki średniowiecznej. Jedną z nich jest głębokie związanie z przyrodą, która nie tylko stanowi tło, miejsce sprzyjające (bądź nie) miłości, tak jak w klasycznej bukolice, ale też silnie oddziałuje na uczucia bohaterów (dlatego potępiają dzień i budzącego ich ptaka), co jeszcze istotniejsze – symbolicznie odzwierciedla ich stany emocjonalne. U Torneola dziewczyna nie wspomina o swoich uczuciach wprost, jej stratę i smutek odzwierciedla jedynie przyroda obrazująca jej intymne doświadczenie. Cierpienie spowodowane rozstaniem i odejściem ukochanego dostrzegamy w symbolice zniszczenia scenerii, która była tłem dla miłości. Rozpamiętując spłoszenie ptasząt, urwanie ich gałęzi, osuszenie źródła, z którego piły i gdzie się kąpały, zastępuje lament nad swoim porzuceniem i utratą rozkoszy miłosnych, których ptaki bywają symbolem.

Kolejna cecha to kontrastowe zestawienie nieraz bardzo gwałtownych emocji, przedstawianie ich w antynomicznych parach, pokazując ambiwalencję, niejednoznaczność uczuć (do perfekcji doprowadzi ten styl Petrarca). Jak zauważył Fuente³², Torneol w oparciu o możliwości stylistyczne antytezy czy kontrapozycji idei pokazuje jedno miejsce, ale w dwóch odsłonach, tak że czytelnik odbiera dwa przeciwne wymiary tej samej przestrzeni – przed i po rozstaniu. To typowe średniowieczne przedstawienie dwóch sytuacji kontrastowych, na przykład urody młodości i uwiąznięcia starości, czy też – dopowiedzmy – symultaniczne ukazanie kolejnych etapów życia jednej postaci, jak w malarstwie hagiograficznym. Kontrast dla nastroju budowanego w strofach stanowi też stały, niewzruszalny refren, w którym dziewczyna wyśpiewując frazę „odchodzę wesół” zdaje się przeczyć swoim uczuciom.

3.3. Typ mieszany – alba tradycyjna z elementami dworskiej

Pomiędzy utworami opartymi ściśle na domniemanym dziś prototypie alby ludowej zachowały się również inne, stojące niejako w pół drogi między postacią popularną a sformalizowaną dworską, tworzoną przez trubadurów oksytańskich. Tu proponuję podział na albę tradycyjną z elementami dworskiej oraz dworską z elementami tradycyjnej. Za przykład pierwszej może posłużyć anonimowa francuska *aube* z pierwszej połowy XIV wieku, o incipicie *Entre moi et mon amin* (Fuente nr 9). Tekst ów prezentuje pełny repertuar cech formy popularnej: rzecz

³² T. Fuente Cornejo, *La Canción...*, s. 38.

dzieje się nocą, w plenerze, nie ma zagrożenia ze strony zazdrośnika czy szpiegów, kochanków budzi śpiew skowronka, który jest jednoznacznym sygnałem do rozstania. Co istotne dla gatunku należącego do *chanson de femme*, podmiotem wypowiedzi jest kobieta:

Entre moi et mon amin,
 En un boix k'est leis Betune,
 Alainmes juwant mairdi
 Toute lai nuit a la lune,
 Tant k'il ajornait
 Et ke l'alowe chantait
 Ke dit: "Amins, alons an".
 Et il respond doucement:
 *"Il n'est mie jours,
 Saverouze au cors gent,
 Si m'aït amors,
 L'alowette nos manat".*

(1: 1–12)

[Gdyśmy z lubym w lasku,
 co leży blisko Béthune,
 onegdaj w księżycu blasku
 całą noc igrali,
 brzask zwiastował dzionek,
 zaśpiewał skowronek
 i rzekł: „Pora iść, kochanku”.
 A ten słodko odrzekł tak:
 *„Nie zadniało jeszcze,
 wdzięczne ciało masz, me dziewczę,
 klnę się na mą miłość,
 że okłamał nas ten ptak”].*

Para żądna dłuższych rozkoszy nocnych przeczy oznakom świtu, zadaje kłam ptakowi i marzy o niekończącej się nocy:

Adonc vocexiens nous lai
 Ke celle nuit durest sant,
 Mais ke plus n'alest dixant:
 (2: 6–8)

[Wówczas nam się zamarzyło,
 żeby noc trwała sto nocy,
 by więcej nie mówił tak:]

Choć inspiracja tradycyjna jest w *Entre moi e mon ami* niewątpliwa i Fuente zalicza ów tekst do tej grupy, to jednak – jak zauważa Jean Frappier³³ – budowa stroficzna (siedem wersów siedmiosylabowych plus w środku jeden pięcio-), powtarzający się schemat rymów (ab, ab, cc, dd), tych samych w obu strofach (I: -*min*, -*une*, -*di*, -*une*, -*ait*, -*ait*, -*an*, -*ent*, II: -*mi*, -*uine*, -*il*, -*une*, -*ait*, -*ai*, -*ant*, -*ant*³⁴) zakończonych refrenem wahającym się od czterech do sześciu wersów – to cechy formy dworskiej. Badacz wspomina ponadto, że niekiedy dotrwały do naszych czasów refreny z pieśni, które same przepadły. Poczytuje też za sukces gatunku alby to, że do tych pierwotnych czasem archaicznych refrenów dokomponowywano później strofy, zmieniając ich stylistykę i podmiot – w wersji dworskiej pieśń kobiety ustępuje wynurzeniu mężczyzny, pojawia się też dominująca postać strażnika³⁵.

Na marginesie pieśni *Entre moi e mon ami* warto wspomnieć, że podobna kontrowersja – czy ptak się nie pomylił i czy zbyt wcześnie nie śpiewa, czy to na pewno jest poranny skowronek, a nie nocny słowik – odzywa się w słynnej scenie po nocy poślubnej w *Tragedii Romea i Julii* (III, 5, 2098–2134). Zbudzony ptasim śpiewem kochanek pragnie wyjść, zanim dopadną go Kapuleci, dla spragnionej ukochanego Julii to jednak za wcześnie: „Wilt thou be gone? It is not yet near day: / It was the nightingale, and not the lark” [„Pragniesz już odejść? Dzień jeszcze daleko, / To słowik wtargnął w twoje trwożne ucho, / A nie skowronek”]³⁶. Między potajemnymi małżonkami powstaje następnie kontrowersja natury przyrodniczej – najpierw ornitologicznej, potem astronomicznej. Rozpoznanie gatunku ptaka jest tu kluczowe, Julia popiera więc swoją ocenę, przedstawiając obyczaje słowika: „Nightly she sings on yon pomegranate-tree: / Believe me, love, it was the nightingale” [„Co noc śpiewa na tym / Drzewie granatu. Wierz, miły, to słowik”]. Romeo wyraźnie więcej ryzykuje, dlatego zdecydowanie w nocnym śpiewaku rozpoznaje skowronka: „It was the lark, the herald of the morn, / No nightingale” [„To był skowronek, który dzień obwieszcza, / Nie słowik”], a popiera tę ocenę obserwacją spowijającej zamglone szczyty zorzy porannej: „Look, love, what envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east” [„Miła, spójrz, jak blask złowrogi / Chmury otacza koronką na wschodzie [...]”]. Julia, rozpaczliwie szukając sposobu zatrzymania ukochanego, skłonna jest w poświacie jutrzeńki widzieć meteor. Dopiero uświadomienie jej konsekwencji dłuższego pozostawania we wroгим domu powoduje, że sama przynagla Romea do wyjścia. Szekspirowska sceniczna wersja łączy elementy alby tradycyjnej (śpiew skowronka) z dworską (bohaterowie z wyższej sfery, miłość zakazana, obawa przed szpiegami i karą). Dostosowana jest też do obyczajowości

³³ J. Frappier, *La Poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, Paris [1966], s. 45.

³⁴ Rymy nie zawsze są dokładne, co zapewne wynika z pierwotnej wersji oralnej, a nie pisemnej. We wcześniejszej pieśni są też często asonansowe.

³⁵ J. Frappier, *La Poésie lyrique...*, s. 45.

³⁶ Cyt. za: https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=romeojuliet&Act=3&Scene=5&Scope=scene (dostęp: 3.01.2020). Tekst w języku polskim: W. Shakespeare, *Tragedia Romea i Julii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983 (Dzieła), s. 119.

chrześcijańskiej swojej epoki – nie ma tu już akceptowanej w średniowiecznej apoteozy zdrady małżeńskiej, kochankowie to młodzieniec i panna, którzy – choć łączą się wbrew rodzinom – to jednak przed spełnieniem miłości potajemnie biorą ślub. Bliższa jest więc drugiemu z typów mieszanych.

Za to do typu alby tradycyjnej z elementami dworskiej przyporządkować, by wypadło inną *aube* francuską autorstwa Gace’a Brulé, *Cant voi l’aube dou jor venir* (XII/XIII w.). Tu co prawda brak odwołania do natury (prócz zorzy, która jest nienawistna kochankom), przemawiający przed rozstaniem z ukochaną mężczyzna obawia się oszczerców i jej zazdrosnego męża (motyw zdrady małżeńskiej typowy dla alby trubadurów), mamy też regularną budowę strof, niemniej brak języka dwornej miłości.

3.4. Typ mieszany – alba dworska z elementami tradycyjnej

Odmiernym bowiem przypadkiem od przykładu reprezentowanego przez *Entre moi e mon amin* są alby dworskie z elementami tradycyjnej. Są to już teksty reprezentujące kulturę *fin’amor*, o czym świadczą typy bohaterów, dialekt trubadurów i truwerów, zakres pojęć oraz budowa metryczna – dążenie do monorytmu w strofach, obecność słowa *alba* w refrenie tekstów oksytańskich. Na oddziaływanie starszej ludowej wersji wskazywałaby rola przyrody, jaką widzimy w tych pieśniach – spotkanie za murami miasta, obecność ptaków. Dobrze ilustruje ten typ zachowany fragment anonimowej pieśni oksytańskiej *Quan lo rossinhol*. Mamy tu – tak jak w albie trubadurów – parę kochanków (termin *durtz* określa kochanka już nieplatonicznego³⁷) ukrywających się przed okiem ludzkim i chronionych przez strażnika (*gayta*). Spotykają się oni w plenerze, na trawie wśród kwiecica, a towarzyszy im słowik. Budzi ich jednak *gaita de la tor* – strażnik z wieży, i w refrenie pojawia się słowo klucz oksytańskiej wersji gatunku: *alba*.

Quan lo rosinhols escria
 ab sa part la nueg e-l dia,
 yeu suy ab ma bell’amia
 jos la flor,
 tro la gaita de la tor
 escria: “Drutz, al levar!”
 Qu’ieu vey l’alba e-l jorn clar.”
 (1: 1–7)

[Kiedy słowik swa panią
 Noc, dzień bawi śpiewaniem,

³⁷ G.M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Genève 1975, s. 59–66. Wyjaśnienie terminów oksytańskich podaję w tym zeszycie w: M. Pabisiak, G. Urban-Godziek, *Alby tradycyjne i dworskie. Wybór pieśni romańskich w przekładzie Magdaleny Pabisiak*.

Ja z mą miłą zostaniem,
 Gdzie kwiat,
 Aż straż w hejnał uderzy
 I zakrzyknie nam z wieży:
 „Wstańcie, miłujące,
 Bo już świta słońce!”³⁸
 (przeł. Z. Romanowiczowa)

W drugim z zachowanych tekstów oksytańskich w tym typie (*En un vergier*) pojawia się monolog liryczny damy, choć włożony w ramę wypowiedzi narratora (być może pozostałość po *chanson de malmariée*, w której lament nieszczęśliwej żony zapowiadał obserwator) mówiącego w pierwszej i ostatniej strofie. Ponadto mamy tu przestrzeń bukoliczną wyznaczaną przez gaj, drzewa i ptaki. To cechy alby tradycyjnej. Jednakowoż obecność strażnika, jak również zazdrośnik (*gilos*) niecieszący się poważaniem ani uwagą damy, a także przerażenie, które wzbudza pojawienie się zorzy (*l'alba* w refrenie), wskazują już na *amour courtois*.

En un vergier sotz fuella d'albespi
 tenc la dompna son amic costa si,
 tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! Tan tost ve.
 [...]
 Bels dous amicx, baizem nos yeu e vos
 aval els pratz, on chanto·ls auzellos,
 tot o fassam en despieg del gilos.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! Tan tost ve.
 (1–4, 9–12)

[W gaju, kiedy liść szeleści,
 pani z lubym swym się pieści,
 Ale straż już zorzę wieści.
O Boże, o Boże, jakże rychle są zorze!
 [...]
 Kochajmyż się obydwójce,
 na łące, gdzie ptasząt roje,
 Niech zazdrośnik ma za swoje!
*O Boże, o Boże, jakże rychle są zorze!*³⁹
 (przeł. Z. Romanowiczowa)

³⁸ *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963, s. 3.

³⁹ *Ibidem*, s. 3–4. Istnieje też przekład E. Porębowicza: zob. *Antologia prowansalska. Wybór poezji trubadurów i felibrow XI–XIX wieku*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1887, s. 71–72.

Posiadamy również jedną *aube* francuską w tym typie mieszanym – anonimową *Est il jour? Nenil ancores* (pierwsza poł. XIV w.)⁴⁰.

4. Konkluzja

Wyodrębniony z „pieśni o kochanku” (fr. *chanson d’ami*), odróżniony od alby dworskiej i zdefiniowany dopiero w ostatnich latach, gatunek alby tradycyjnej wydaje się najbliższy hipotetycznej pierwotnej formie ludowej. Motywy tego rodzaju pieśni o brzasku obecne są bowiem już w najstarszych formach poezji romańskiej, poczynawszy od mozarabskiej *chardzy* w języku *romance* (X/XI w.), która przypuszczalnie była cytatem z zasłyszanej przez muzułmańskiego poetę pieśni chrześcijańskich kobiet. Z nieco późniejszego okresu (XI/XII w.) pochodzi łacińska uczona wersja alby tradycyjnej, pisana jednak z punktu widzenia mężczyzny i zanurzona w tradycji klasycznej. Następne teksty w tym gatunku pojawiają się dopiero w drugiej połowie XIII wieku w kolejnych językach romańskich, jak galisyjsko-portugalski, włoski i francuski – w wieku, który w ogóle zaczyna ich piśmiennictwo (oprócz starszego francuskiego – twórczość liryczna jednak rozwija się dopiero wtedy). W XV wieku pojawia się również w katalońskim i kastylijskim – wcześniej w tych regionach lirykę pisano wyłącznie w „językach dworskich” danego obszaru kulturowego, czyli w Katalonii – w oksytańskim, a w Kastylii – galisyjsko-portugalskim. W najstarszym (po mozarabskim) języku liryki romańskiej, to jest oksytańskim, tej formy nie ma – za to już w XII wieku odnotowujemy istnienie alby dworskiej – jak dziś się sądzi, powstałej z połączenia alby tradycyjnej i *chanson de malmariée* oraz *canço*. W języku tym reprezentowana jest również forma mieszana, być może stanowiąca ogniwo pośrednie.

Alba tradycyjna jest pieśnią kobiety. W wersji dworskiej jej głos jest już mocno zredukowany, a w późniejszych utworach w ogóle wyeliminowany. Komponowane przez trubadurów pieśni rozstania o pierwszej zorzy zepchnęły na margines wersję pierwotną. Wciąż jednak konstytutywne elementy tej pierwszej obecne były w literaturze. Przytoczyć można tu wiele przykładów z nowożytnej literatury europejskiej. Ograniczmy się do jednego. Oto chyba najbardziej rozpoznawalny polski utwór pastoralny, czerpiący z wielu tradycji – klasycznych i nowożytnych – miłosny utwór bukoliczny będący dworską sentymentalną stylizacją ludowej pieśni: sielanka Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*. Jej bohaterowie spotykają się pod drzewem (jak kochankowie Torneola):

Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły,
I coś tam klaszcze za borem.

⁴⁰ U Fuentego wymienione utwory mają pozycje odpowiednio nr 12, 14, 10, 8. Za nim też cytuję oryginały.

Pewnie mnie czeka mój Filon miły
Pod umówionym jaworem.
(1–4)

Zakończenie mogłoby samo stanowić *chanson d'ami*:

Filonie! widzisz wschodzące zorze?
Już to drugi raz kur pieje.
Trochę przydługo bawię na dworze...
Już matka wstała!... Truchleję⁴¹.
(185–188)

Bibliografia

- Les albas occitanes, étude et édition* par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines, Paris 2008.
- Asensio E., *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1970.
- Antologia prowansalska. Wybór poezji trubadurów i felibrów XI–XIX wieku*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1887.
- Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014.
- Bec P., *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles. Essai de classement typologique*, „Revue de linguistique romane” 38 (1974), s. 26–39.
- Bec P., *La lirique française au Moyen Âge (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. 1: *Études*, Paris 1977.
- Brea (López) M., *Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?*, w: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18–22 de septiembre de 2001)*, coord. por M. Pampín Barral, C. Parrilla García, vol. 1, A Coruña 2005.
- Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963.
- Cropp G.M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.
- Dronke P., *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. 1–2, Oxford 1999 [1 wyd. 1965].
- Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. by A.T. Hatto, The Hague 1965.
- Frappier J., *La Poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, Paris [1966].
- Fuente Cornejo T., *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999.

⁴¹ F. Karpiński, *Poezje wybrane*, oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997, s. 18, 27.

- García Gómez E., *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, ed. en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas, Barcelona 1975.
- García Gómez E., *Poemas arabigoandaluces*, Madrid 1985.
- Jeanroy A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris 1889 [2 wyd. 1925].
- Karpiński F., *Poezje wybrane*, oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997.
- Medieval Lyrics. Genres in Historical Context*, ed. by W.D. Paden, Urbana–Chicago 2000.
- Shakespeare W., *Tragedia Romea i Julii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983 (Dzieła).
- Solá-Solé J.M., *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid 1990.
- Stern S.M., *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hebraïques. Une contribution à l'histoire du et à l'étude du muwaššahs vieux dialecte espagnol 'mozarab'*, „Al-Andalus” (1948), n° 13, s. 299–346.
- Urban-Godziek G., *Alborada iberyjska (pieśń spotkania o świcie)* – artykuł złożony w czasopiśmie „Wielogłos”.
- Urban-Godziek G., *Coś ty Kochanowski zrobił romantykom... Piętno dziewiętnastowiecznego antyrenesansyzmu i antylatynizmu w badaniach nad twórczością Jana Kochanowskiego, w: Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lasocińska, W. Pawlak, Warszawa 2015.
- Urban-Godziek G., *Polskie poranne pieśni miłosne XVI–XVII wieku w świetle typologii podgatunków chansons de femme*, „Teksty Drugie” 2 (2019), s. 222–240.

GRAŻYNA URBAN-GODZIEK

🏠 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie / Jagiellonian University in Kraków, Poland
@ grazyna.urban-godziek[at]uj.edu.pl
🆔 <https://orcid.org/0000-0003-4140-9403>
🌐 <http://www.renesans.polonistyka.uj.edu.pl/dr-grazyna-urban-godziek>

Grażyna Urban-Godziek—Assistant Professor at the Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies. Head of the Renaissance Literature Lab, Editor in Chief of the journal *Terminus*. Research interests: Old-Polish and Neo-Latin Poetry, Classical and Medieval heritage of Renaissance lyrical poetry. Selected works: *Elegia Renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie* (2005); *Renaissance and Humanism from the Central-East European Point of View: Methodological Approaches*, ed. G. Urban-Godziek (2014); “Florencki złoty wiek w propagandzie medycejskiej (Cristoforo Landino, *Xandra*) – narodziny i trwanie mitu,” in: *Literatura renesansowa w Polsce i Europie. Studia dedykowane profesorowi Andrzejowi Borowskiemu*, ed. J. Niedźwiedz (2016).